

Hans Bellmer. La poesía y el movimiento de la aniquilación

Hans Bellmer. Poetry and Movement

CONSTANZA NIETO YUSTA

RESUMEN

En la producción artística de Hans Bellmer confluyen factores que se inscriben tanto en el ámbito de la creación artística como en el mundo especulativo. Es en este sentido cómo pueden entenderse sus famosas poupées, objetos poéticos y científicos a través de los cuales es posible desgranar aquellos temas que obsesionaron al artista desde su más temprana juventud y que engloban desde los temores inocentes y los juegos de la primera infancia hasta la posterior exploración de la aniquilación a través del veneno, la sexualidad y el movimiento.

ABSTRACT

The artistic production of the surrealist Hans Bellmer shows the importance of two elements, opposed in appearance: Poetry and Science. Is in this sense how his life-size dolls can be considered, as poetic and scientific objects where it is possible to find the subjects that turned into obsessions since his most early childhood: games, science mechanisms, poison, sexuality, movement and death.

PALABRAS CLAVE

Muñecas en el Arte-Veneno-Alquimia-Poesía. Giroscopio-Aniquilación-Movimiento-Ciencia.

KEY WORDS

Dolls in Art-Poison-Alchemy-Poetry. Gyroscope-Annihilation-Movement-Science.

«Los ejes de la poesía y de la ciencia son inversos en principio. Todo lo más que puede esperar la filosofía es llegar a hacer complementarias la poesía y la ciencia, unir las como a dos contrarios bien hechos. Es preciso, pues, oponer, al espíritu poético expansivo, el espíritu científico taciturno para el cual la antipatía previa es una sana precaución»¹.

¹ BACHELARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, p.8.

POESIA: VENENO

«El arte es el único dominio en el que “la omnipotencia de las ideas” se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero»².

No hay sustancia más apasionante que el veneno. En él confluyen todos los aspectos de la existencia: es creado por la vida, por el hombre y su conocimiento del entorno físico, pero se inscribe en una muerte violenta, en la disolución química, en una aniquilación posible gracias al crimen. Posible, pero no irreversible: la amenaza del antídoto acecha desde la sombra.

Todo nos lleva a enlazar irremediamente el veneno con el fuego, ese principio que es su causa y su efecto; esa fuerza que oscila entre lo que es y lo que deja de ser, entre la génesis propia de Eros y la ruina que acompaña a Thanatos; ese elemento que «engloba la fuerza de persuasión del médico y la fuerza insinuante del remedio»³.

Asimismo, parte de la seducción que provocan, llama y ponzoña, responde a ese mundo al que ambos pertenecen y en el que también se encuentra el arte: el lugar del secreto, de lo desconocido, de la magia: la alquimia. Una ciencia de lo oculto que posibilita el cambio, el movimiento interior, la destrucción de los aspectos de la costumbre en pos de otros nuevos e insospechados que se quieren vivir con los ojos restaurados de una recién inaugurada aventura.

Esta primera aproximación a Hans Bellmer pretende perfilar su figura, su ser así de artista, como un conglomerado explosivo constituido por recuerdos olvidados aunque emergentes, juguetes, objetos-sustituto a modo de amuletos protectores, y fuego, venenos, disociaciones mágicas y crimen. Un mundo siniestro de interiores inquietantes y habitantes del misterio inundado por las brumas, las ascuas de la alquimia. Toda su obra girará en torno al desdoblamiento de realidades, materiales y psíquicas, evidentes e imaginarias. La disolución será absoluta: la aniquilación, su sombra.

² FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 109.

³ BACHELARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, p.19.

I

Rastreando en el pasado histórico más inmediato del artista, elementos como los objetos mágicos, el veneno, las pócimas y las disociaciones del ser humano en «otro» encuentran un hogar común en la literatura fantástica del s. XIX.

E.T.A. Hoffmann, ya en 1815-1816 asociaba la alquimia y/o ciertos procesos químicos con la disociación y la aparición diabólica del doble en el relato que titulaba *Los elixires del diablo*. Poco tiempo después, en 1817, publicaba *El hombre de la arena*, ejemplo que le sirvió a Freud para ilustrar *Lo siniestro* debido a que el relato reunía la magia amenazadora de la alquimia, la ceguera y el poder de los ojos y la proyección psíquica de los personajes en otros paralelos a modo de dobles. El cuento fue llevado a los escenarios en 1881 como la ópera *The Tales of Hoffmann* de la mano de Jacques Offenbach. Hans Bellmer acudió a una de las representaciones posteriores y quedó fascinado por la puesta en escena de la autómatas Olimpia. A diferencia del relato de Hoffmann, la ópera de Offenbach presentaba a la muñeca disociada en tres mujeres distintas: una soprano y una bailarina emparejadas como una misma fémina de carne y hueso, y su clon inerte presentado al final de la obra. El desenlace era, asimismo, más drástico, en tanto que visual, que el literario: Coppélius desmembraba a Olimpia y diferentes personajes se movían por el escenario con fragmentos-extremidades de la muñeca en las manos.

Los distintos autómatas conservados, principalmente desde el siglo XVIII que vio nacer a los grandes creadores de cuerpos mecánicos que fueron los Jaquet-Droz, permiten al atónito espectador de las muñecas de Hans Bellmer vislumbrar el proceso de concepción de las mismas.

Mary W. Shelley escribía *Frankenstein o el moderno Prometeo* sólo un año después (1818) de la aparición del relato de E.T.A. Hoffmann. La novela revela paralelismos sorprendentes respecto a su antecesora: formación alquímica de su protagonista Victor Frankenstein, la búsqueda de un elixir capaz de generar vida, pero que resultará más cercano a la muerte, y las consecuencias de su hallazgo científico materializadas en el nacimiento de un monstruo-máquina, un doble o un alter ego de su creador.

No podemos dejar de resaltar, de nuevo, la presencia del fuego y la ambición con la que embelesa a un ser humano que, en aras de transgredir la prohibición social y la precaución que acompaña fatídicamente a todo lo relacionado con el entusiasmo de la ignición, juega a ser un nuevo rebelde, un Prometeo reencarnado.

En 1865 ve la luz *Alicia en el País de las Maravillas*; seis años después *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Su autor, Lewis Carroll recreaba un

mundo de fantasía y absurdo en el que las «frágiles manos de Alicia» recogían la verdadera «libertad humana», según palabras de Louis Aragon⁴. La protagonista del relato es una niña rubia de grandes y atentos ojos; sus zapatos, enaguas, lazos y diademas envuelven su figura en un aura de inocencia. Los últimos coletazos de esta estética, representativa de una época atormentada pero llena de esperanzas, conforman el universo donde habitan las muñecas de Bellmer. Un cosmos donde todo ha quedado hecho pedazos y donde las ruinas del pasado afloran como jirones y retazos, como la sugerencia de lo fragmentado. Pero la conexión de Bellmer con Carroll no se basa de manera exclusiva en heredar los últimos restos de un naufragio. Ambos hablan de niñas, de adolescentes reales abstraídas en personajes ya sea en el ámbito literario o en el artístico: ríos de tinta se han escrito sobre las obsesiones amorosas con «lolitas» cercanas al entorno familiar vividas tanto por Lewis Carroll como por Hans Bellmer. La única solución posible fue aniquilar, disolver la realidad para habitar con libertad en la fantasía. Así, mientras el escritor sumerge a Alicia en un mundo de acertijos y enigmas, el artista proporciona como lugar de acción para su muñeca el espacio del juego y la posibilidad al publicar *Les Jeux de la poupée*, libro de fotografías y poemas realizado junto a otros artistas y publicado en 1949.

Uno de los primeros enigmas con los que se enfrenta Alicia en el cuento de 1865 consiste en conseguir atravesar el umbral de una puerta minúscula. Teniendo en cuenta que «las puertas son pedazos de sombra»⁵, tal y como las define Georges Hugnet, el paso al otro lado no podría entenderse desvinculado de la metamorfosis propia del mundo de lo oculto: Alicia cambia de tamaño tras beber una pócima contenida en un frasco misterioso que de manera explícita la obliga a ello.

La cuestión de ir más allá, del paso de una realidad a otra, de la transformación, disociación o inversión es retomada en *A través del Espejo...*

Y semejante acontecimiento es narrado en términos de magia y alquimia, de experimento químico: «en un abrir y cerrar de ojos, sin saber muy bien cómo, la niña se encaramó a la repisa de la chimenea. Y efectivamente el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una bruma plateada y brillante»⁶.

Las ilustraciones realizadas por John Tenniel que representan el momento de disolución (muerte) de Alicia y su reestructuración (vida) en un mundo nuevo per-

⁴ BRETON, André y ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, p.27.

⁵ *Op.cit.*, p.81.

⁶ CARROLL, Lewis, «A través del espejo y lo que Alicia encontró allí» en *Las aventuras de Alicia*, Madrid, Anaya, 1984, p.136.

miten apreciar cierta reminiscencia del doble, del «otro». La niña se apoya en el espejo y el reflejo es representado como una sombra acechante que parece emerger más del cuerpo de la niña que del propio cristal.

Transformaciones, experimentos, brumas... La secuencia lógica del razonamiento nos retrotrae, una vez más, a uno de los cuatro elementos, al que origina las ebulliciones, al detonante: el fuego. Considerado divino por aunar los poderes antagónicos que explican toda existencia, el fuego tiene en las chimeneas uno de sus hogares habituales. Y puesto que la chimenea y el espejo revelan cierta conexión en tanto que lugares de la posibilidad, el cambio y el misterio, no es de extrañar que aparezcan superpuestos en altura en el último ejemplo comentado, y en el caso que exponemos a continuación.

En Enero de 1886 Robert Louis Stevenson publica *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*. El Doctor Jekyll, científico honorable cuyos estudios estaban «totalmente orientados hacia lo místico y lo trascendental»⁷, descubre que el «hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos» y que «la maldición del género humano» era «que estuviesen así atadas estas dos incongruentes gavillas, que incesantemente hubieran de luchar estos dos gemelos polares en las torturadas entrañas de la consciencia. ¿Cómo, entonces, disociarlos?»⁸ A estas alturas del discurso, la pregunta parece tener una respuesta evidente, incluso sin haber leído la novela de Stevenson. El doctor descubre una droga, adquirida de los laboratorios farmacéuticos por encargo, que le permite llevar a cabo la materialización de la doble naturaleza que todo ser humano posee: el mal, la destrucción hecha realidad, acto, movimiento. La química y los procesos que ésta tiene asociados, ciencia, vuelve a emerger para mostrar sus poderes metafísicos.

El éxito de la novela fue inmediato. Al año siguiente de su publicación el director de teatro Thomas Russell Sullivan estrena la adaptación en Nueva York con Richard Mansfield como protagonista. Una de las fotografías conservadas muestran como la amenaza, Hyde, surge bajo el aspecto de una fantasmagoría de la figura de su contrapartida. En 1920 se realiza la película muda titulada *El hombre y la bestia* y, en 1930, la ya sonora *El hombre y el monstruo* dirigida por Rouben Mamoulian y protagonizada por Frederic March y Miriam Hopkins. Es en ésta última donde de nuevo se encuentran asociados el desdoblamiento psíquico y el fuego: en una de las escenas de la película el Doctor Jekyll encarnado por Frederic March aparece sentado en su salón frente a una chimenea en la que, entre las llamas, puede observar el rostro de la terrible contrapartida que subyace en sí mismo tras la transformación, Hyde.

⁷ STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Cátedra, 2003, p.162.

⁸ *Op. cit.*, p.163.

Las distintas adaptaciones crean un repertorio visual de posibles encuentros entre las dos naturalezas humanas así como de éstas con personajes no disociados, aún enteros. Llamen especialmente la atención los carteles de las películas mencionadas al representar al individuo desdoblado en su faceta maligna así como acechando, en el primer ejemplo de manera sutil y en el segundo sádica y angustiosamente, a una mujer. En el libro de Stevenson se registra un único caso de agresión de Hyde contra un personaje femenino y en este episodio, la víctima es una niña y la violencia ejercida es espontánea y no con la premeditación y alevosía que sugiere el acecho. Escoger a la mujer —símbolo de la inocencia, lo frágil y lo espiritual— como víctima del monstruo disociado potencia el carácter destructor de éste, su aniquilación de los valores morales considerados puros, y genera el efectismo necesario para el reclamo publicitario propio de las producciones cinematográficas.

Y esta oposición hombre monstruo-mujer vulnerable, resulta más que oportuna para poder enlazar el discurso con la trayectoria artística inicial de Hans Bellmer y adentrarnos en su mundo violento, extático, aniquilado.

II

Los primeros devaneos de Hans Bellmer (1902-1975) en el mundo del arte, los preámbulos de su muñeca, coinciden con un episodio biográfico repleto de drama y pérdida. Margaret Schnell, su primera mujer, vive a duras penas tras el diagnóstico médico que, en 1931, le descubría su vínculo mortal con esa enfermedad que conocemos como tuberculosis. ¿O deberíamos hablar de envenenamiento? La tuberculosis puede entenderse de forma metafórica como intoxicación, como una transformación letal provocada, contagiada, por un bacilo invisible y oculto a nuestros ojos que decide hospedarse en el pulmón de su víctima. Quizás era eso a lo que se refería Boris Vian en *La espuma de los días* cuando decide marcar la historia de amor de Colin con los nenúfares en el pulmón de su amada Chloé. Pero el consuelo es más fácil de obtener en los acontecimientos literarios. En la realidad concerniente a Bellmer, no se encontró el antídoto para salvar a Margaret. Y, cuatro años después, en 1938, mientras Bellmer recogía los frutos del éxito en el París surrealista, ésta fallecía entre nenúfares.

La desgracia familiar fue decisiva en la formación de la iconografía que el artista estaba fraguando, en una chimenea, a fuego lento, de forma inconsciente. Lo funesto que encierra toda casualidad quiso que la figura paterna también se hallase en peligro de muerte durante este periodo. El padre, vinculado al mundo militar —ese «modo de existencia geométrica» regido por el ritmo del desfile y de la

orden del que hablaba Bataille⁹ que no puede ser más opuesto a la libertad y existencia discontinua de la infancia—, se ve aquejado de una enfermedad que hizo suponer su inminente desaparición. Aunque la tragedia griega no llegó a consumarse, este episodio llevó a Bellmer a reencontrarse con el recuerdo, con la sensación de rechazo hacia su progenitor: los miedos afloran desaforadamente y el artista se instala en un estado primigenio, el del jardín de infancia, las muñecas y canicas, los balones, los aros y los huevos de pascua... Lo familiar emerge con una nueva cara, lo siniestro, y pronto encuentra su mejor aliado en las obras del artista.

En el ensayo de 1934 *Memories of the Doll Theme*, el artista trata numerosas cuestiones relativas a este periodo de regresión. Entre ellas, destaca el poder que concede a la magia y a todo el mundo de procesos ocultos que prometen revelar nuevas realidades, es decir, la omnipotencia del pensamiento. La inclinación natural del hombre hacia lo maravilloso ya fue resaltada tiempo atrás por pensadores como el jempirista! David Hume en su *Investigación sobre el conocimiento humano* de 1748. Hans Bellmer no hace sino seguir los rumbos de la especie y confiesa su embelesamiento, su estar maravillado por la seducción del ocultismo, los magos e incluso los pasteleros (¿cómo negar el encanto de los conjuros de la lumbre?), es decir, por lo que él denomina «el arte de los hechiceros»¹⁰.

Bellmer continuaba jugando una vez adulto, soñaba con ser un hechicero medieval, un alquimista.

Los poderes de la magia y la omnipotencia del pensamiento fueron analizados por Freud en su ensayo *Tótem y tabú*, y en el posterior *Lo siniestro* (1919) se revelaban como factores determinantes para el sentimiento que da nombre al texto. Asociando los sistemas de creencias animistas de sociedades tribales y primitivas con los síntomas de algunos de sus pacientes, Freud describió cómo la magia es capaz de satisfacer necesidades psíquicas de distinto orden. La magia subordina fenómenos negativos como la enfermedad a la voluntad y capacidad humanas, protege al individuo, le da poder para derrotar, para aniquilar al enemigo. Convencido de poseer un pensamiento omnipotente con capacidades telepáticas, un individuo puede atribuirles efectos causales en la vida real.

Esta noción mágico-circunstancial de causalidad es apreciable en las creaciones de numerosos surrealistas. André Breton, en obras cumbres como *Nadja* (1928), *Los vasos comunicantes* (1930) o *El amor loco* (1937), buscaba una explicación moderna a las casualidades o magia de las circunstancias encontra-

⁹ BATAILLE, Georges, *El ojo pineal y otros escritos*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 83.

¹⁰ *Op.cit.*, TAYLOR, Sue, *Hans Bellmer. The anatomy of anxiety*, Massachusetts, MIT Press, 2002, p.52.

das. A diferencia del mago, que vincula las coincidencias al poder de su conciencia, los surrealistas construyen ambientes mágicos al considerar el inconsciente como lugar donde el evento se registra previamente como elemento significativo.

Bellmer se halla suspendido entre ambas concepciones: como surrealista cree en la magia del inconsciente y como aprendiz de brujo extrapola poderes ocultos a objetos determinados en fuerte relación con su desarrollo personal y artístico.

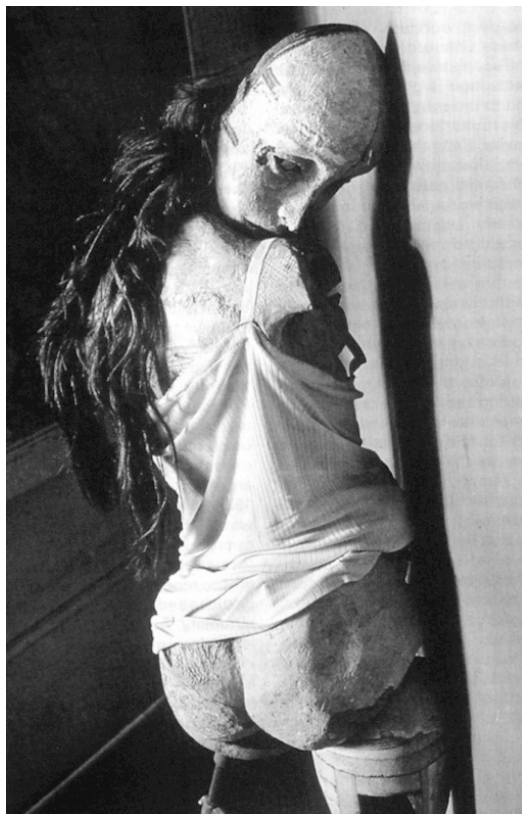
Durante una mudanza familiar, Hans Bellmer recibió de su madre una caja de antiguos juguetes. El acontecimiento tomó tintes de descubrimiento, de iniciación mística. Esta caja incluía muñecas rotas, revistas infantiles, canicas, hoola-hops, trucos de magia... Biógrafos como Alain Jouffroy añaden a la lista el peligro: «dagas, hachas, tótems, dinamita y pistolas automáticas»¹¹; otros como Alain Sayag hablan de pequeños frascos de veneno¹². Es muy probable que estos últimos objetos fueran postizos, añadidos posteriores del artista a ese almacén de recuerdos que denominó *Museo Personal* en el que trabajaría durante toda su vida. Realidad o montaje, el gusto por lo oculto, los hechizos y lo maravilloso encuentran su corroboración en las cartas del tarot, los libros de trucos de magia y, principalmente, en los frascos de sustancias tóxicas enumerados entre las pertenencias más próximas a Bellmer.

Fuentes familiares han señalado que el libro de cabecera del artista por aquellos años era *La femme criminelle et la prostituée*, un estudio publicado en 1896 por el criminólogo italiano Cesare Lombroso. El texto aunaba mujeres, prostitución y muerte por violencia; y, curiosamente, asesinas como la Marquesa de Brinvilliers, ejecutada en 1676 tras ser descubiertos sus crímenes mediante envenenamiento, eran objeto de la curiosidad de Bellmer.

Otra de las lecturas determinantes de esta época es la biografía del médico, filósofo, astrólogo y matemático italiano del S. XVI Girolamo Cardano. En ella, Bellmer encontraba todos los elementos indisociables de esas búsquedas inconscientes que acabaron por configurar la iconografía de sus obras. La experiencia personal del retratado fue, como poco, traumática al verse sacudida por la enfermedad, la guerra, las deudas y una larga viudedad. Pero, quizás, el acontecimiento clave, la revelación que llevó a Bellmer a sentirse identificado de modo siniestro con el científico, fue el episodio en el que el italiano vio su vida truncada por el veneno: uno de sus hijos, Giambattista, fue condenado a muerte por asesinar mediante intoxicación a su esposa. Y —fatídica casualidad, increíble hallazgo—, Cardano esperó angustiado el ajusticiamiento de su hijo el mismo número de días (cincuenta y tres) que Bellmer sufrió la consumación del diagnóstico médico

¹¹ *Op. cit.* TAYLOR, p. 34.

¹² *Op. cit.* en *ibidem*.



Hans Bellmer. Sin título, 1934.

dado a su primera esposa. El artista se rindió al destino y se identificó por completo con el investigador del pasado, extrapolando sus concepciones científicas a sus muñecas. Pero esta es otra historia diferente repleta de matices que se abordarán en el segundo apartado de este estudio.

Recuerdos e infancia por un lado; magia, disociaciones y desdoblamientos por otro; y, finalmente, el veneno, la mujer, el crimen. Todo ello se encuentra en las muñecas que Bellmer realiza y documenta exhaustivamente en 1934 cual álbum familiar de resonancias macabras. Las mujeres que presenta el artista pueden aparecer semienteras, es decir, mitad fémina, mitad máquina, como autómatas cuya actitud va de la provocación a la sumisión o indiferencia; de la defensa ante el peligro que se intuye a la violencia y agresión ya consumadas. Asimismo, la imaginación de Bellmer se materializa con frecuencia en mujeres fragmentadas a modo



Hans Bellmer. Sin título, 1934.

de cuerpos-bodegón en los que partes como los ojos y las piernas toman valores amenazantes y de consuelo respectivamente¹³.

El fetiche, en tanto que objeto o amuleto que protege de una amenaza, encarna a la perfección la creencia en la magia de la que hablaba el artista.

¿Pero qué ocurre con las disociaciones vinculadas al enigma, al mundo del misterio y lo invisible? ¿Dónde están?

Algunas imágenes presentan el desdoblamiento de forma sutil: la muñeca parece disolverse —quizá tras la ingestión de un brebaje que no nos permite ver, ni

¹³ Ambas interpretaciones responden a las teorías que Sigmund Freud desarrolla en sus célebres ensayos sobre *Lo siniestro* (1919) y *El fetichismo* (1927). En el primero se establece, en evidente relación con el cuento de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, que le sirve como ilustración literaria, la asociación entre el miedo ante la posibilidad de la ceguera y la amenaza de castración. El segundo desarrolla un complejo análisis acerca del fetiche entendido como el/los objeto/s que el niño adopta a modo de sustitutos del falo que se descubre inexistente en la madre: frente al trauma se busca el consuelo.



Hans Bellmer. *Die Puppe*, 1934.

siquiera intuir— y atravesar el muro que la atrapa. Otras fotografías abordan la cuestión de modo más explícito al mostrar al propio artista como una fantasmagoría, como un doble que aniquila su humanidad para cederla en su máxima crudeza y materialidad a la muñeca opaca y desmembrada a la que se contrapone. Las mujeres artificiales de Bellmer, sus víctimas, podrían considerarse un alter ego del artista. Es posible que por ello, la violencia no aflore en todas las imágenes y deje paso a una compasión esporádica del creador para con su obra que se quiere materializar en pequeños gestos.

Pero la excepción no distrae al artista —ni debe engañar al espectador cómplice— de su verdadera naturaleza despiadada. Bellmer, en tanto que creador, aunque progenitor de lo destruido y fragmentado y por lo tanto de lo aniquilado —de la nada más absoluta— se deleita observando el resultado, disfruta como un *voixeur* encapuchado y envuelto en la oscuridad derivada del concebirse como sombra frente al milagro de la propia obra. Este último caso lleva al extremo los significantes y los significados del lenguaje *bellmeriano* anterior: el terror abandona la asfixia del interior doméstico para instaurarse en un exterior no menos macabro donde la



Hans Bellmer. *Die Puppe*, 1934.



Hans Bellmer. *Sin título*, 1934

muñeca se ha transformado en una imagen incompleta y desdoblada como un reflejo en altura¹⁴.

Fotografías del mismo año, aunque se intuyen posteriores a los ejemplos recién mencionados, muestran la culminación de la dicotomía mitad masculina agresiva— mitad femenina vulnerable materializada en un único personaje que resulta ser ambos: la *poupée* abandona su anterior condición exclusiva de muñeca para mostrar en las dos mitades que configuran su cuerpo el resultado de la lucha entre la mitad inferior, masculina en su vestimenta y agresiva en su actitud sexual amenazante, y la mitad superior, femenina en su frágil y desamparada desnudez glauca. En estas obras, la influencia de miembros del movimiento surrealista es innegable. En 1928 René Magritte pintaba *Les jours gigantesques* con la finalidad de hacer visible la amenaza del dualismo y, curiosamente, de nuevo el problema se

¹⁴ La anatomía de esta variante de la *poupée* se analizará en el ensayo que completa el estudio: los muñones retorcidos, en escorzo y repetidos al modo en que se enuncia la violencia sádica se relacionarán con el concepto de movimiento. La ausencia de cabeza, la duplicación de las partes sexualizadas en su lugar y los papeles de lo masculino y lo femenino se vincularán al pensamiento de Georges Bataille, y en concreto a su concepto de erotismo.



Hans Bellmer. *Die Puppe*, 1935.

resolvía en términos de una mujer atormentada —y, de nuevo desnuda— por su contrapartida masculina, una sombra amenazante que, por la oscuridad de su cuerpo, parece vestida de traje. La ocasión lo merece.

El tema de la lucha de contrarios y de su colisión fatídica será una constante en la trayectoria artística de Bellmer aunque más adelante el asunto adopte formas de expresión metafóricas. Algunas fotografías realizadas entre 1935 y 1936 son una prueba de ello: el diálogo que unas manos descontextualizadas establecen entre sí al entrecruzarse de forma voluntaria pero que se torna un conflicto laberíntico por deshacer ese nudo; o el hecho de que dos piezas de un puzzle iguales en forma y tamaño quieran encajar cuando tal integración es imposible, no son más que dos caras, dos envoltorios, de una sola preocupación.

A pesar de dejar atrás la sordidez anterior —encarnada en escenarios de la desolación, lúgubres, abandonados pero habitados por féminas falsas inscritas en la fantasía nihilista de lo vacío y la tortura—, Hans Bellmer no puede escapar del cri-

men y el veneno que constituyen su círculo de acción. Sólo su vocación de mago, de alquimista aficionado, y su creencia en la omnipotencia del pensamiento permite trazar una salida: la posibilidad de construir, entre tanta destrucción, una realidad paralela, la existente tras el espejo, aquella efervescente en las pócimas, la química, la ciencia, el fuego.

CIENCIA: MOVIMIENTO

«Me imagino que la tierra gira vertiginosamente en el cielo. Me imagino que el mismo cielo se desliza, gira y se pierde.

El sol, como un alcohol, girando y brillando hasta perder la respiración.

La profundidad del cielo como un desenfreno de luz helada que se pierde.

Todo lo que existe destruyéndose, consumiéndose y muriendo, cada instante que no se produce sino en la aniquilación del que lo antecede y que a su vez sólo existe herido de muerte.

Yo mismo destruyéndome y consumiéndome sin cesar dentro de mí en una gran fiesta de sangre.

Me imagino el instante congelado de mi propia muerte.»¹⁵

Tras la ensoñación, el letargo y la embriaguez del veneno, sólo cabe, sorteada la muerte, reencontrarse, chocar con la vigilia. Las reflexiones que asociaban a Hans Bellmer con la disociación y el veneno se hallaban más cercanas a la poesía involuntaria que define a los sueños¹⁶ que a lo sistemático y riguroso del mundo real. No obstante, el monstruo de la Ciencia ha querido ser co-protagonista a lo largo de todo el discurso y establecer su poder analítico como telón de fondo, como marco de actuación.

Realmente, no podría haber sido de otra manera: la ciencia, al igual que el fuego, acompaña al hombre desde su irrupción en el mundo, constituye su saber, su habilidad, el poder del conocimiento cierto de las cosas por sus principios y sus causas. ¿Cómo, entonces, iba a ausentarse de la fiesta de la creación artística?

Pese a la convicción común que establece el conjunto del saber científico —de lo exacto y la medida— en oposición al ámbito de las letras —del borrón y la pluma—, la realidad es más bien otra: ambos mundos son la disociación de un mismo universo en posturas contrarias, nunca contradictorias. A través de sus intérpretes, la ciencia y la letra crean —ya sea *exnuovo* o tomando como punto de partida lo-

¹⁵ BATAILLE, Georges, «La práctica de la alegría ante la muerte» en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003, p.258.

¹⁶ Alusión a una de las numerosas definiciones de sueños escogidas por Breton y Eluard para su *Diccionario abreviado del surrealismo* y perteneciente a L. H. v. Jakob. Véase p.95.

gros anteriores— y su resultado, pese a surgir de un trabajo analítico y repleto de esfuerzo tangible, se inscribe en lo mágico y lo inesperado al rasgar velos hasta entonces invisibles. Ejemplos de la conciliación de estos eternos enemigos son el fuego, el espejo o la alquimia señalados en el apartado anterior. Todos estos elementos, aunque pertenecientes a diversas épocas y ligados a procesos de complejidad propios, surgen del investigador y de su constancia pero obtienen su fama y su misterio poético de las connotaciones místicas y literarias que se les han asociado desde su aparición.

Este segundo ensayo pretende poner de manifiesto que en Hans Bellmer también hay cabida para la lectura científica en tanto que un principio como el movimiento es, a la vez, causa y efecto de las obras que constituyen el objeto de estudio del presente análisis.

Por lo general, el movimiento se asocia al concepto de cambio que, por ejemplo, se produce en el estado de unos cuerpos sometidos a un desplazamiento continuo y sucesivo. El sometimiento hace pensar en posibles culpables: diferenciar el que este movimiento o cambio pueda ser intrínseco o extrínseco al cuerpo que lo recibe, es decir, consciente y voluntario (libre) en el primer caso o impuesto y coercitivo en el segundo. Y es que lo que nos va a dar juego a nosotros son las lecturas de lo que Roland Barthes denominó campo ciego¹⁷. El movimiento puede entenderse, de manera figurada, como alteración, inquietud o conmoción por un lado, así como rebelión o incluso pasión exacerbada por otro. Asimismo, puede pensarse en aquello que da razón de ser al movimiento: el no-movimiento. Pues éste no ha de ser necesariamente un estado de reposo: un movimiento circular, sin principio ni fin al modo de los razonamientos aporéticos, sin efecto, recreado en su inconsistencia e inutilidad, es la mayor negación, la destrucción absoluta por colisión, del principio motor que conlleva el cambio.

Todas las connotaciones posibles sirven en esta nueva aproximación a Hans Bellmer así como cualquier teoría en la que el movimiento sea protagonista de las reflexiones. Por ello, pensadores como Georges Bataille o Gilles Deleuze, tan diferentes pero tan próximos en algunos aspectos de sus análisis, se han adoptado, más que como pilares, como sólidos y necesarios cimientos del edificio que se

¹⁷ En su magnífico ensayo *La cámara lúcida*, Roland Barthes señalaba que uno de los elementos que resultaban del *punctum* —ese rasgo parcial, ese detalle que punzaba a su descubridor y que convertía a la fotografía en reflexión expansiva y en la excepción inmortal de todo aquello que se contempla con los ojos cerrados— era el campo ciego. En una fotografía todo está a la vista, todo queda petrificado en la imagen que contiene; el *punctum* revela el detalle y, gracias a éste, se puede escapar de lo cerrado y ya hecho a una realidad invisible, al campo ciego, a lo que se intuye y que permite las divagaciones de lo posible. Esta misma noción puede aplicarse sin problema al lenguaje: el campo ciego de una palabra es el significado figurado, la metáfora, su ser otra aún guardando el aspecto (significante) primigenio.

inaugura en este espacio escrito bajo la amenaza de muerte del dinamismo asfixiante que lo ha acompañado en su construcción.

Comencemos la caída, recuperemos la ruina.

I

Una de las definiciones extraídas de ese compendio de palabras manipuladas que constituye el *Diccionario abreviado del surrealismo* puede servirnos como apertura y como síntesis del trabajo desplegado. Violación tiene una entrada sorprendente: amor de la velocidad. La agresión y el forcejeo en el acto sexual son entendidos como el mayor de los afectos, el amor, el cual tiene como objeto de su pasión la ligereza o prontitud en el movimiento que origina la velocidad.

¿Cómo casar esta serie de conceptos con las muñecas de Hans Bellmer? Saltando hacia el pasado: retomemos aquel acontecimiento de su infancia, el encuentro con la caja de juguetes que le regaló su madre. Si bien en el análisis anterior citábamos algunos de los objetos presentes o añadidos que configuraban ese almacén místico del recuerdo, no todos fueron nombrados en aquellas enumeraciones. Algunos fueron guardados con premeditación y alevosía en la manga como los ases, no del tramposo, sino del prestidigitador que debería esconderse tras todo historiador del arte.

La nueva lista que invade el discurso es, si cabe, mucho más interesante ya que añade aspectos fundamentales tanto en lo particular que representa Hans Bellmer como en lo general constituido por la vanguardia artística europea. Así, encontramos el azar y el juego, y su relación inversa con el amor —representado por el color de la pasión y el órgano o lugar de los palpitos— en un dado rojo y una carta con el nueve de corazones; el fuego bajo las fauces/manos del hombre en un candelabro de latón; el gusto por lo primitivo y exótico en una máscara africana tallada y una estatuilla japonesa; y, por fin, el movimiento en una máquina de coser en miniatura, los motores de unos trenes de juguete y un giroscopio.

Los tres últimos objetos mencionados requieren una explicación detallada por el inmenso campo ciego que ofrecen al observador avisado.

La máquina de coser, referencia al ineludible Lautréamont, y los motores de trenes, aunque éstos sean de juguete, nos remiten a las ideas sobre el movimiento que Georges Bataille expuso a lo largo de su trayectoria y que encuentran la manifestación que buscamos en *El ano solar*. En este pequeño ensayo de 1927, el escritor explica las pulsiones y los acontecimientos de lo que existe por la acción de dos movimientos básicos comunicados entre sí de forma recíproca: el

movimiento de rotación propio de la tierra y de los cuerpos celestes, y el movimiento sexual de la cópula. Para ilustrar su teoría, recurre a ejemplos extraídos del mundo de la máquina:

«Y si el origen no se asemeja al suelo del planeta que parece ser la base, sino al movimiento circular que el planeta describe alrededor de un centro móvil, un coche, un reloj o una máquina de coser pueden aceptarse igualmente como principio generador.

Los dos movimientos principales son el movimiento rotativo y el movimiento sexual, cuya combinación se expresa mediante una locomotora compuesta de ruedas y pistones»¹⁸.

Es curioso que Bataille emplee estos ejemplos para hablar del movimiento cósmico y del movimiento inherente a la sexualidad, y que los entienda como uno sólo y en relación con el maravilloso mundo de la alquimia:

«Estos dos movimientos se transforman uno en otro recíprocamente.

De este modo constatamos que la tierra al girar hace copular a los animales y a los hombres, y (como lo que resulta es también la causa de lo que provoca) que los animales y los hombres hacen girar a la tierra copulando.

La combinación o transformación mecánica de estos movimientos es lo que los alquimistas buscaban bajo el nombre de piedra filosofal»¹⁹.

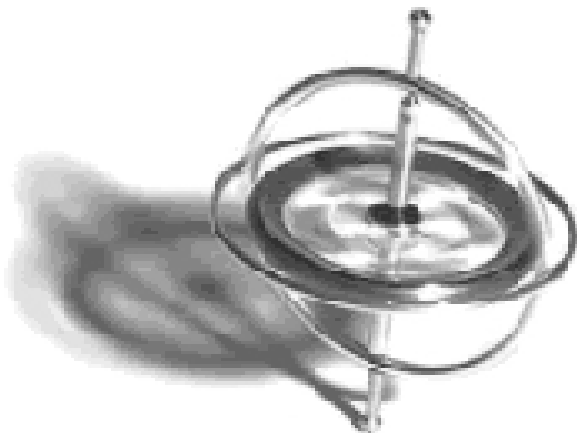
Hans Bellmer no podría encajar mejor en este rompecabezas. Ya desde el hallazgo de los juguetes, el artista se sumergía sin saberlo en el complejo universo *batailliano* donde la velocidad vertiginosa de la astronomía y del erotismo desenfrenado preparaban el camino hacia la muerte como única solución posible. Sus muñecas responden a esa preocupación existencial que el autor de *El erotismo* perfilaba treinta años antes de esta su obra culminante: en sus cuerpos fragmentados, en su condición de mujeres máquina, autómatas, se pueden leer ambos tipos de movimientos, el devenir que envuelve cada, toda, manifestación.

Y, quizás, el lector se pregunte insidiosamente dónde, en qué parte de las *poupées* se encuentran estas imparables pulsiones cósmicas.

La respuesta se encuentra en ese tercer objeto relacionado con el movimiento que descubríamos en la lista de recuerdos y juegos que configuraron esa caja detonante de la iconografía bellmeriana. Pero de la contestación surge una nueva pregunta: ¿Qué es un giroscopio?

¹⁸ BATAILLE, Georges, «El año solar» en *El ojo pineal y otros escritos*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p.16.

¹⁹ *Ibidem*.



Giroscopio en movimiento.

El giroscopio es un aparato inventado en 1852 por el físico francés Léon Foucault (1819-1868) para demostrar algunos de los efectos del movimiento de rotación de la tierra. La etimología de la palabra nos aproxima al funcionamiento de este instrumento científico: en griego, *gyros* significa círculo y *skopeîn* observar. El giroscopio consiste en un soporte formado por dos círculos articulados entre sí pero a la vez suspendidos sin contacto alguno y movidos por un rotor; y este conjunto sólo completa su cometido cuando es observado. El principio de este artilugio es consecuencia de la ley de conservación del momento cinético²⁰: un sistema mecánicamente aislado con un movimiento de rotación, mantiene el mismo momento cinético, de modo que su eje de rotación conserva una dirección fija en relación a una referencia galileana, que puede ser una señal relacionada con el Sol.

Léon Foucault adquirió fama por primera vez en 1850 al determinar la velocidad de la luz mediante un método que denominó del espejo giratorio. Sus experiencias posteriores le permitieron hacer la comparación de las velocidades en el vacío, en el aire y en distintos medios transparentes, contribuyendo a destruir, aniquilar, anteriores hipótesis como la teoría de la emisión. El descubrimiento del giroscopio surgió tras la conocida como *Experiencia de Foucault*: un experimento para demostrar la rotación de la Tierra consistente en la observación de un lento giro del plano en el que oscila un péndulo de gran longitud durante un día com-

²⁰ Se entiende por momento cinético una cantidad concreta de movimiento respecto a un punto, en un instante o momento determinado.

pleto²¹. Sus últimas investigaciones están unidas irremediablemente al mundo misterioso de los espejos: en 1857 sustituye en los telescopios los espejos de cristal plateado por los espejos metálicos; más adelante, inventa los procedimientos para la fabricación de espejos parabólicos y crea el telescopio clásico.

Todos estos datos permiten considerar la figura del físico francés desde nuevas perspectivas: por un lado, como un manipulador de las sustancias propias de la alquimia (luz, aire, vacío, medios transparentes...) y como un mago de la óptica y del ilusionismo contenidos en el juego de los reflejos; por otro, como la encarnación de las teorías de Bataille a partir de su giroscopio y, por tanto, como un profeta de la necesidad inminente de aniquilación.

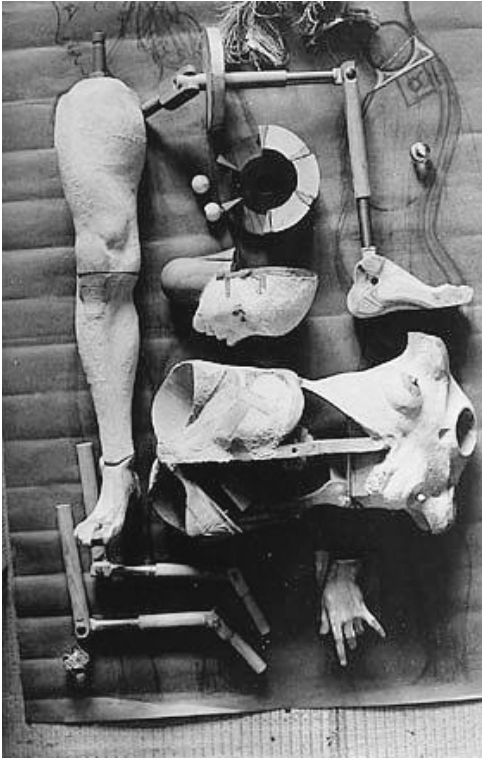
Ahora bien, para cerrar el círculo es necesario especificar la relación existente entre Hans Bellmer y Léon Foucault con rigor científico, con la atención de una disección pormenorizada. El punto de partida de la conexión entre ambos creadores fue el giroscopio que el artista recibía de su madre a una edad temprana. Pero la retícula de asociaciones no quiere ser tan sencilla: promete ser enrevesada y, casi, esquizoide.

Bellmer realiza su primera muñeca en Berlín en 1933 a modo de un ensamblaje matérico: moldes de fibra de lino, pegamento y plástico para una cabeza y un rostro con ojos de cristal y pelucas cardadas; palos de escoba y/o varillas con clavijas para las piernas; armazones de plástico para los torsos.

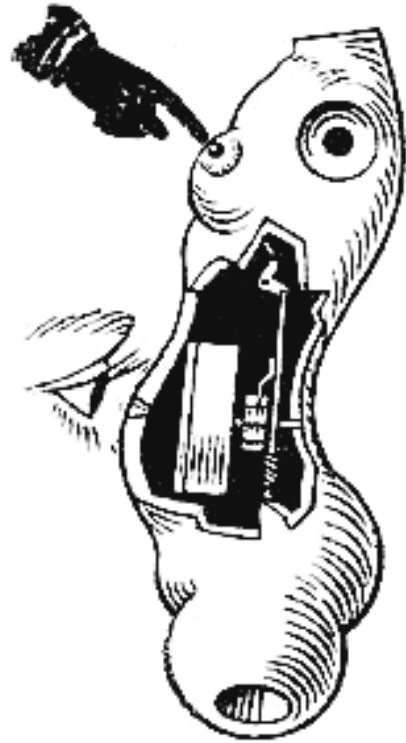
Muchas de las fotografías de este proyecto inicial muestran la intención del artista de introducir el movimiento en sus creaciones puesto que uno de los elementos que figuran en la fragmentación estetizada del cuerpo es un disco rotatorio. Bellmer quiso insertar, sin éxito, esta rueda en el interior de la muñeca para que fuese apreciable desde el ombligo de la misma. Activado por un botón situado en el pezón izquierdo de la *poupée*, el disco estaba concebido para albergar seis dibujos distintos que debían girar una vez puesto en marcha el mecanismo. La temática de las escenas prometía ser diversa: desde un barco estrellado contra el hielo polar, dibujos de confites y escenas más perversas como un pañuelo manchado con saliva infantil.

Las analogías de semejante proyecto con las investigaciones de Foucault en torno al giroscopio son evidentes. Un círculo (*gyros*) es observado (*skopeîn*) mientras está en movimiento y el curioso que contempla la sucesión de imágenes sitúa su mirada de tal modo que el conjunto, mirón y objeto observado, pueden compararse al esquema de la experiencia *foucaultiana*. Si aplicamos las relaciones

²¹ Este experimento científico no ha pasado desapercibido en el ámbito de las letras ya que ha dado pie a famosas novelas como *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco.



Hans Bellmer. Sin título, 1934.



Hans Bellmer. Sin título, 1934.

a las *poupées bellmerianas*, todo parece cuadrar: el ojo se situaría en el punto de suspensión del péndulo, su margen de acción no sería sino el plano de oscilación del mismo y la atención se dirigiría a un disco cuyo giro es el de la rotación de la tierra. El carácter esférico de ésta coincide con el vientre protuberante que Bellmer dibuja a la muñeca continente de todo este sistema de rotaciones y espectadores embelesados. Asimismo, resulta muy interesante recordar que la *Experiencia de Foucault* está recreada imaginariamente en el Polo Norte y que Bellmer ideó para el disco rotatorio inserto en la muñeca un dibujo que se sitúa en el mismo escenario. Un barco estrellado contra un hielo perteneciente al Polo puede dar pie a nuevas y arriesgadas lecturas. El giroscopio ha trascendido por las diversas aplicaciones que permite: en aviación toma la forma del piloto automático para poder mantener el rumbo del aparato; en la navegación marítima se conoce como compás giroscópico al mecanismo que desempeña las mismas funciones que la brújula. En ambos casos, el giroscopio está vinculado a la orientación en medios hostiles al movimiento natural y continuo del hombre en sus desplazamientos, eso

sólo si consideramos la tierra, el suelo firme, el lugar de acción principal de la especie. El dibujo de Hans Bellmer tenía que haber estado inserto en un sucedáneo de giroscopio a su vez encajado en el simulacro de la anatomía femenina que son sus muñecas: tanta copia no pudo llegar a buen puerto. El proyecto colisionó en sus ilusiones antes de verse materializadas: el giroscopio no pudo llegar a funcionar y el barco, perdido, se vio condenado al naufragio en la inmensidad de las aguas del Polo. Pero la catástrofe nos ha dejado como restos para su recuerdo las fotografías que Bellmer realizó de anatomías fragmentadas, de lo que está a medio hacer, de ruinas que perfilan lo que pudo haber sido ese maravilloso aunque fatídico viaje en barco.

En estas obras, la anatomía femenina representada por las muñecas permite una doble lectura. Por un lado, sus cuerpos se entienden como receptáculo único del movimiento cósmico y de la velocidad sexual, dejando entrever la posibilidad de naufragio; por otro, son el desencadenante de la curiosidad, algo a través de lo cual mirar en aras de resolver ese movimiento interior que son las dudas. Como el mirar puede considerarse un sumergirse en los abismos de lo soluble, un pasear en las aguas del cristalino, no es de extrañar que algunos de los dibujos que Bellmer realiza en estos mismos años aúnen cuerpos abiertos y embarcaciones. En estas ilustraciones, la mujer es concebida de forma grandiosa, con dimensiones colosales, lo cual explica que esté construida con ladrillos; el interior de su cuerpo está expuesto como un escaparate que quiere atrapar y saciar la mirada de la sexualidad inquieta; y el paseante (navegante) no es sino la realidad científica exterior, representada por un barco de reducido tamaño que, —roto su giroscopio, aniquilada su orientación—, deambula en sus vaivenes gravitatorios en busca del fuego sexual que constituye su punto cardinal, la salvación.

La conjunción de la energía sexual y de los movimientos circulares continuos del mundo reseñada por Bataille vuelven a tomar forma en la obra de Bellmer. Todo puede entenderse como el ir y el venir de una caricia marítima: la vida responde al perfecto encadenamiento de ciclos vibrantes complementarios tales como el día y la noche, el sol y la luna, la vigilia y el sueño... Y su rostro toma diferentes máscaras que nos permiten hablar, asimismo, de nacer y morir o del vaivén del coito.

Estos retornos parecen configurar, encerrar, la vida, el hombre, su entorno; pero en tanto dualismos y oposiciones creadas, en tanto convenciones, pueden ser transgredidas. El exceso de velocidad propio de las vanguardias entra en acción para dar el salto definitivo. Hans Bellmer recurre a la violación, a manipular sádicamente sus obras desesperado por desembocar en la revelación vital inherente al desequilibrio de la muerte.

II

Energía renovada, ciclos, rotación... hasta ahora, todo nos ha remitido a un movimiento pausado, constante y rítmico. Pese a haber señalado en ciertas ocasiones el posible desenfreno y la velocidad inherentes a todo cambio en el espacio y en el tiempo, aún no hemos abordado las consecuencias lógicas de la desmesura y el exceso de movimiento: la aniquilación.

Para ello es necesaria una aproximación a la nueva versión de muñecas que Hans Bellmer realizó y fotografió en la segunda mitad de la década de 1930. Caracterizadas por una concepción corporal articulada basada en la repetición y la contraposición violenta de algunas de sus partes, las connotaciones de choque y colisión entre fuerzas enemigas son, ahora más que nunca, una realidad innegable, aunque ya se esbozaron en creaciones inmediatamente anteriores a las que nos ocupan en estos instantes.

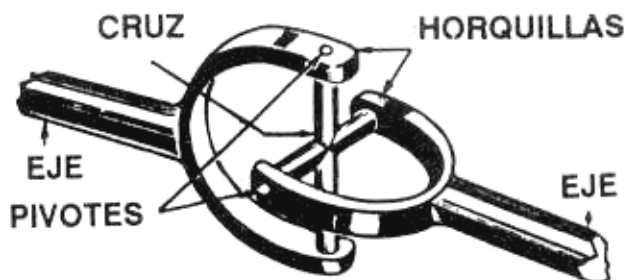
Entre 1935 y 1936, Bellmer envió a París una serie de fotografías de esta segunda serie de *poupées*. Recibidas con entusiasmo por André Breton, Paul Eluard, Henri Parisot y Robert Valençay, fueron publicadas de forma inminente en *Mino-taure* así como en el apartado de *Cahiers d'Art* dedicado al objeto surrealista. Tras un primer intento de publicar catorce de las fotografías de Bellmer junto a sendos poemas de Eluard bajo la iniciativa de Christian Zervos, el proyecto tomaba su forma final en 1949, casi una década más tarde, como *Les Jeux de la poupée*²².

El libro tenía a modo de introducción un ensayo del propio Bellmer sobre la naturaleza misteriosa del objeto provocativo²³. Las reflexiones dejan de lado cuestiones técnicas para centrarse en aspectos de muy diversa índole agrupados bajo una línea discursiva general que responde a los intereses pseudocientíficos del artista. Bellmer habla del papel de las fuerzas mecánicas y de los motores a lo largo de la historia de la humanidad, desde los tiempos bíblicos pasando por momentos de esplendor como el Renacimiento hasta llegar a la época contemporánea. Y es en la enumeración de ejemplos de esculturas helenísticas, juguetes infantiles, artificios ópticos y ecuaciones matemáticas, donde se vislumbra la fascinación, el embelesamiento de Bellmer por los instrumentos científicos.

El artista desarrolla todo el simbolismo de estas nuevas muñecas en torno a la junta o articulación de Cardan. Ya conocemos a Gerolamo Cardano (1501-1576) y

²² Recientemente se ha publicado una edición inglesa del proyecto surrealista en la cual se incluyen los poemas de Eluard, las fotografías de Bellmer así como alguno de los escritos que éste realizó en torno al tema de la imagen y el inconsciente: *The Doll*, London, Atlas Press, 2005.

²³ Me refiero al ensayo *Das Kugelgelenk* que en la traducción francesa tomó el título de *Notes au sujet de la jointure à boules*. Una traducción inglesa del mismo se halla en el ya citado estudio de Sue Taylor sobre Bellmer (pp.212-218).



Mecanismo de Cardan.

los vínculos personales que Bellmer estableció con este científico del Cinquecento tras la lectura de su biografía. Con el propósito de evitar que la brújula se viera afectada por el movimiento de los navíos, el italiano ideó un dispositivo mecánico que permite el juego de movimientos en todos los sentidos posibles en base a la rotación transmitida recíprocamente por los dos ejes y anillos concéntricos que lo componen.

De nuevo, Bellmer se (re)encontraba con su infancia, con la caja de juguetes y el giroscopio que se encontraba entre éstos. Y la regresión en el tiempo no sólo afectaba a su experiencia personal sino también a la Ciencia: de Foucault y el S. XIX se retrocedía a Cardano y el S. XVI para constatar que los intereses del hombre son siempre los mismos. De hecho, la analogía es tal que puede llevarnos a un remolino de confusión.

Bellmer describe con minuciosidad el invento de Cardano, haciendo hincapié en aspectos como la oposición de fuerzas, la suspensión y el equilibrio que resulta del conjunto. Pero, curiosamente, en las ilustraciones que añade para aclarar el texto, el mecanismo representado muestra más semejanzas con el giroscopio que con la junta de Cardan, analogías que aquí sólo nos atrevemos a esbozar y no a demostrar puesto que la vinculación que realiza el mismo artista entre su ilustración y el inventor renacentista así como las corroboraciones que de la misma constituyen algunos estudios sobre su obra —como es el caso del realizado por Sue Taylor²⁴— se erigen como pruebas de fuerte valor demostrativo y,

²⁴ No obstante, todas las interpretaciones que Sue Taylor hace del artista están enfocadas a la justificación de sus propias convicciones feministas: a saber, que Hans Bellmer crea en función de la patología sexual que padece y que le atormenta. Pese a que no debe rechazarse la posibilidad de analizar las obras de un creador como manifestación de sus inquietudes más recónditas, en este caso se ha optado por otro tipo de lecturas más abiertas que permitan la aproximación no sólo a las inclinaciones sexuales de Hans Bellmer sino a la totalidad de su pensamiento.

por tanto, de difícil refutación. No obstante, se puede apuntar que, quizás, el «extraño» parecido que revela el supuesto dibujo de la junta de Cardan respecto al giroscopio puede deberse a una libre e inconsciente asociación de ideas. ¿Por qué no plantear la posibilidad de que el artista haya escogido cuál sonámbulo, cuál jugador de un juego de memoria, algún aspecto que sea similar en ambos inventos? No sería disparatado afirmar que esta selección haya sido inconsciente: el aflorar de recuerdos que se creían olvidados (en este caso, el giroscopio) ha sido materia de reflexiones tanto científicas (que le han dado el nombre de *deja vu*) como literarias (Proust constituye el mejor ejemplo de ello). Pero aún es posible plantear otra hipótesis: no menos disparatado sería considerar esta elección o sustitución como un acto consciente, como una farsa. Bien conocidas son las actitudes e invenciones de los surrealistas como para eximirles de la calificación de mentirosos²⁵.

Algunas creaciones posteriores permiten dar solidez a algunas de las intuiciones señaladas. En 1942 Bellmer realiza un dibujo inquietante (*Sin título*, lápiz sobre papel). En una sala con paredes de ladrillos, una osamenta sostiene y encuadra parcialmente un espejo; en éste aparece el reflejo de una estructura de anillos concéntricos muy similar a la representada en el ejemplo anterior. Si bien el parecido es un primer indicio para relacionar el mecanismo con un giroscopio, la presencia del espejo puede constituir una segunda e incluso una tercera. Ya hemos señalado los vínculos de Foucault con estos objetos a lo largo de su trayectoria científica. ¿Acaso Bellmer es consciente de estas conexiones al colocar ambos elementos en el mismo espacio? Quizás la respuesta no se encuentre en la consciencia o inconsciencia presente en todo proceso creativo sino en el hecho constatable que constituye el fuerte interés que el artista profesó hacia los espejos a lo largo de toda su existencia, interés materializado en el ensayo que escribió en 1949 y publicó en 1957, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, una teoría de la inconsciencia física que gira en torno a las visiones imposibles y escorzos que permiten los reflejos.

Al margen de cual de ambos mecanismos sea el escogido por Hans Bellmer para sus obras, cabe señalar que los dos, tanto el giroscopio como el mecanismo de Cardan, poseen un punto en común más allá de las analogías de su configuración externa: la velocidad. El mecanismo de Cardan posee su aplicación más frecuente en los motores de los automóviles; y, velocidad y automóvil, además de ser

²⁵ Numerosos miembros del grupo surrealista imaginaron, fabricaron e hicieron pasar por verdaderos aspectos relacionados con su pasado, vida, personalidad y trayectoria. No considerar rasgos propiamente surrealistas como el carácter de burla y desacato o las asociaciones arbitrarias características de la escritura automática y de la obsesión por extrapolar lo onírico a la realidad de la vigilia, es vulnerar la misma esencia del pensar y actuar surrealista.

indisociables entre sí, conducen irremediabilmente a la colisión. En el caso del giroscopio, la aceleración también es un factor importante aunque vinculado a su mismo funcionamiento. Recordemos que este instrumento estudia la rotación de la Tierra a través de un eje que mantiene su movimiento y la dirección fija del mismo en base a puntos de referencia galileanos tales como el Sol. Para lograr la utilidad que se le exige, el cuerpo de simetría del giroscopio gira a gran velocidad en torno a sus ejes libres. Este sistema, visto por un observador situado en la Tierra, tendría un movimiento inverso al de la rotación de la misma, la desafiaría desde su giro demoníaco y encendido. Por ello podríamos hablar, siempre metafóricamente, de una posible aniquilación, de dos movimientos antagónicos contrapuestos que se retan y que en cualquier momento pueden colisionar, anularse y dar paso al más absoluto vacío²⁶.

III

Pero no nos apresuremos por llegar al tema de la muerte; éste ya tiene su lugar indiscutible en la conclusión del presente estudio. Volvamos al ensayo de Bellmer, *Notes au sujet de la jointure à boules*.

El artista dedica buena parte del discurso a explicar el funcionamiento y el simbolismo del mecanismo de Cardan para exponer a continuación su aplicación en las anatomías giradas de las muñecas.

El invento, nos recuerda, coincidió históricamente con una de las grandes revoluciones en el pensamiento científico de la cual aún somos herederos: la sustitución del sistema ptolemaico del cosmos por el modelo de Copérnico; el paso de la teoría geocéntrica a la tesis heliocéntrica que fundó la Astronomía moderna. No obstante el abismo que los separa, ambos sistemas tienen en común el empleo de un concepto fundamental para cualquier teoría que se precie conocedora del movimiento. Es por ello, además, por lo que tiene cabida en los ensayos de Bataille y en la teoría de Bellmer que abordaremos a continuación: nos referimos a la noción de concéntrico, término a figuras y sólidos geométricos con un mismo centro o un mismo punto en torno al cual se establece algún tipo de relación²⁷.

²⁶ Es interesante señalar que muchas de las fotografías tomadas de giroscopios en movimiento muestran la velocidad congelada con un aspecto muy similar al del fuego. La velocidad es recalentamiento, electricidad, explosión y, por tanto, también en este ígneo manifestarse residiría también el carácter de aniquilación. El fuego del giroscopio retaría a la inmensidad ardiente que es el sol: semejante duelo de titanes sólo puede desembocar en el más mortífero de los incendios.

²⁷ En oposición, se encontraría lo excéntrico, aquello que está fuera del centro o que tiene un centro diferente; de ahí que este adjetivo sirva, asimismo, para denominar a las personas de carácter extravagante y distinto.

El acontecimiento científico-histórico reseñado representa la lucha de dos eras, el enfrentamiento de dos realidades que no se ponen de acuerdo a la hora de establecer una teoría concéntrica del cosmos. Ante un hecho como éste, Bellmer renuncia a la indiferencia. Tras adoptar en su lenguaje ideas como combate, realidad, divergencia o punto concéntrico, extrapola sus consecuencias al mecanismo de Cardan (giroscopio). Si éste es una articulación de anillos concéntricos en suspensión que se desplazan en el aire como una lucha invisible, ¿por qué no imaginar una coyuntura, una intersección resultante de ese combate entre dos realidades, dos eras enemigas?

El artista está convencido del posible papel conciliador de esta estructura concéntrica, de su capacidad mágica para crear un lugar neutro, una tierra de nadie en la que el acalorado debate entre su movimiento concéntrico y la realidad excéntrica a la que se opone derive en cierto equilibrio. Lo que Bellmer está buscando es un «símbolo del orden en el desorden»²⁸, un consuelo frente a la aceleración amenazante propia de una existencia sujeta a un dualismo imposible de sortear. Las explicaciones que proporciona para justificar su teoría son, cuando menos, jeroglíficas, pero los ejemplos escogidos nos proporcionan el hilo conductor que necesitamos para proseguir por este laberinto con alguna esperanza. Nos centraremos en dos de ellos por el movimiento frenético que les caracteriza y por el hecho de lograr, según Bellmer, la conciliación entre la tendencia concéntrica y la tendencia excéntrica. El interés reside en que uno de estos ejemplos se sale de la órbita *bellmeriana* que nos ha ocupado hasta el momento para girar en el centro distinto y extravagante que constituye la figura de Marcel Duchamp. El contraste no podía ser más enriquecedor.

Marcel Duchamp. Un autor polifacético y pluriempleado, un alquimista²⁹. Amante de la mirada, ésta se convierte en el *leit-motiv* a lo largo de toda su trayectoria creadora. De entre todas las configuraciones que el ojo adopta en sus obras, nos interesan especialmente dos que se encarnan en personajes especializados: el mirón y el óptico. El primero de ellos es un *alter ego* tanto de Duchamp como de Bellmer; de hecho, algunas de las obras de ambos materializan el placer perverso de una mirada escondida deseosa de secretos con una estética que evidencia cierto contacto, algún conocimiento, visual o personal, entre ellos. Pero, en esta ocasión, el centro de las miradas, de nuestros análisis, es el óptico.

Al igual que Hans Bellmer, Marcel Duchamp adoraba el ilusionismo propio de los juguetes ópticos y siempre que pudo recurrió a este tipo de artilugios, a estas

²⁸ Cfr. TAYLOR, p. 114.

²⁹ No es este el lugar para desarrollar la evidente relación de Marcel Duchamp con la alquimia y sus cualidades mágicas y transformadoras. Obras como *Air de Paris* (1919), *Belle Haleine, eau de voilette* (1921) e incluso el *Gran vidrio* (1915-1926) muestran grandes conexiones con el mundo de la química, los procesos ocultos y las disociaciones.

máquinas de mirar. Ejemplos de este interés son la *Rotative plaque verre* (1920), la *Rotative demi-sphère* (1925) y los *Rotoreliefs* (1935). Estas tres máquinas poseen un funcionamiento similar: discos circulares pintados o con relieves tridimensionales engarzados en un eje metálico se mueven gracias a un motor eléctrico con diferentes velocidades. El espejismo es el efecto buscado: el movimiento, de naturaleza concéntrica, crea realidades ópticas ficticias que permiten, al ser observadas, pasar a un espacio tridimensional absorbente y de ahí dar el salto a una metafórica cuarta dimensión derivada del deseo inconsciente que se genera en el espectador. El frenesí del giro nos remite al movimiento cósmico y al frenesí sexual reseñados por Bataille y extrapolados por Bellmer a sus muñecas a través de los artilugios que hasta ahora se han venido analizando. Las connotaciones sexuales inherentes al giro de los discos han sido observadas por Juan Antonio Ramírez así como la relación con la muerte que los mismos posibilitan: «Man Ray contó que la máquina estalló durante una prueba y los vidrios rotos estuvieron a punto de cortarles el cuello a sus desprevenidos autores»³⁰. Pero, mientras Ramírez emplea la anécdota para corroborar su hipótesis de que el *Gran vidrio* es el punto alrededor del cual gira la producción *duchampiana*, a nosotros nos sirve para enlazar con ese recalentamiento propio de la aceleración desmesurada y con la destrucción «a la francesa» a la que ésta conlleva³¹.

Hans Bellmer relata con gran minuciosidad la experiencia personal ante los *Rotoreliefs* de Duchamp pues considera que en ellos se produce el milagro, siempre óptico, de la conciliación. Formados por una serie de círculos excéntricos dispuestos alrededor de un disco que constituye un falso centro, los *Rotorelieves* se colocan de tal modo que giren sobre el segundo y verdadero centro que se sitúa en un gramófono. De esta situación surge lo imposible: la «forzada oposición y conciliación de lo concéntrico y lo excéntrico»³². Salvación y destrucción, el orden y el

³⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 2000, p.176.

³¹ El hecho de que las consecuencias de la velocidad vertiginosa puedan ser la decapitación no deja de ser sorprendente: Georges Bataille encarna parte de sus reflexiones en un ser sin cabeza, el Acéfalo, el cual representaría todas las aspiraciones a las que tienden sus teorías. No me resisto a transcribir un fragmento de la introducción que Silvio Mattoni hace para *La conjuración sagrada* en el que resume a la perfección el simbolismo inherente a semejante creación. «...un dios o un monstruo, o apenas un ser sin cabeza, un cuerpo no sometido a la superioridad jerárquica del órgano central. Por medio de una de esas grotescas divinidades inferiores con que los gnósticos representaban el carácter maldito, inacabado, insalvable del mundo terrestre, Bataille piensa también en un plano político: la existencia de una cabeza tiene como resultado no sólo posible, sino casi necesario, el fascismo u otras formas del dominio absoluto de lo uno sobre lo diverso. Por supuesto, una sociedad acéfala se acerca al límite de su propia disgregación, pero sólo en ese límite, al borde de la descomposición, podrá constituirse como sociedad policéfala. Sin embargo, antes de ese horizonte todavía monstruosamente inaccesible, se trata de promover las decapitaciones en todos los sentidos, celebrar los misterios del Acéfalo. En los momentos en que cae la cabeza, en los instantes sagrados de la fiesta, el éxtasis, la alegría ante la muerte, el goce erótico, se funda la comunidad imposible, la comunidad deseable». (p.7)

³² Nombre del cuarto apartado que constituye el ensayo *Notes au sujet de la jointure à boules*.

caos que derivan de estos dos principios asociados al movimiento de los cuerpos, convivirían en esta obra, aunque de un modo un tanto forzoso. Quizás, por esta artificialidad de una situación insostenible (¿en qué realidad cabe la existencia espacio temporal simultánea de dos principios antagónicos y excluyentes por definición sin culminar en la más absoluta aniquilación?), Bellmer busca otro mecanismo, un objeto que se adscriba de forma más verosímil a sus pulsiones y el universo artístico que va a surgir de éstas.

Y esta nueva búsqueda lleva al artista a la creación de un principio de asimetría llamado punto focal y a la adopción de la peonza como su objeto más representativo³³. Este juguete formó parte de la colección de recuerdos que la madre otorgó a su hijo tiempo atrás pero no es hasta este momento, el de la creación de la segunda versión de la muñeca, cuando hace su irrupción en escena. La impresión que el efecto óptico de los *Rotorrelieves* en movimiento causó en el artista es, con toda seguridad, una de las causas principales de este cambio de miras: la peonza, con su giro obsesivo e ingrátido, también generaba una superficie en incremento y disminución constantes similar a la de los artilugios *du-champianos*. Pero, si Bellmer desarrolla toda una teoría en torno a la peonza es por que ésta, a diferencia de los *Rotoreliefs*, consigue una oposición conciliadora de lo concéntrico y lo excéntrico más acorde al dualismo inherente de las cosas.

La articulación de Cardan sirve para acoplar dos ejes en una rotación cuyo desplazamiento genera la imagen de dos conos, uno real y otro ilusorio, unidos por el contacto de sus puntas. Mediante un diagrama, la comprensión de tal proceso resulta más sencilla; el dibujo incluido por Bellmer permite apreciar el cono mecánico, la peonza, con su «otro» virtual desdibujado en la posición opuesta. La posibilidad de ver una doble imagen en la misma y única realidad es donde reside la magia: o bien dos cuerpos girando en torno a un mismo punto (movimiento concéntrico) o bien uno sólo con un centro que ha roto toda geometría y/o reciprocidad (movimiento excéntrico). La imaginación escoge a voluntad qué ver, qué mirar, y no por ello lo que queda fuera del campo de visión deja de existir. Es este hecho por el cual la dualidad muestra sus dos caras, opuestas pero conciliadas en el pun-

³³ Es interesante señalar que la mayoría de los juegos y juguetes infantiles tienen en la rotación el principio que los caracteriza y que los hace tan atractivos. La peonza, el diábolo, el yo-yó, las canicas, el hoola-hop, las pelotas, los trenes de juguete o la bicicleta son algunos ejemplos. Y Bellmer es muy consciente de ello. La canica conocida como ojo de gato ocupa un lugar destacado en su producción. Igual ocurre con la bicicleta, caso que requeriría un análisis pormenorizado: por un lado, su movimiento y posición vertical durante el mismo son posibles por el efecto giroscópico de las ruedas; por otro, aparece con un papel destacado en el relato erótico de Bataille *Historia del ojo* para el cual Bellmer realizó las ilustraciones y en el que se inspiró para componer una serie de fotografías sexualmente explícitas. La extensión de semejante estudio daría pie a otro trabajo; si aquí se apuntan las conexiones es por la esperanza de retomarlas en reflexiones ulteriores.

to donde sus alejadas naturalezas confluyen, el factor determinante para el origen de las especulaciones del artista.

La forma básica del diagrama está inspirada en el mundo de la Óptica. El modo en que los rayos de la luz llegan a los ojos, pasan a la retina y son devueltos al mundo que los generó para su visualización adopta una forma similar a la del signo matemático del infinito. Es el punto de intersección del mismo, donde se situaría el ojo, lo que Hans Bellmer denomina punto focal. Este lugar es el de la curiosidad, de la aventura de lo desconocido: es, según palabras del propio artista, un «centro de excitación»³⁴.

Brennpunkt, el término alemán para este concepto, es el responsable de este sentido del calor inherente al mismo: su traducción exacta es punto de ignición. El punto focal es el espacio del choque de dos entes peligrosos, móviles y ardientes: el sol y el ojo, la mecánica y la óptica. Pero, más intrigantes son las connotaciones que el concepto adquiere de su traducción francesa. *Foyer* puede significar, por un lado, chimenea, hogar, fuego y lo doméstico y familiar asociado a ellos; por otro, parrilla, horno o caja de fuego. Mientras que en la primera acepción reina la tranquilidad y protección propia de los espacios íntimos, en la segunda irrumpe la amenaza, la quemadura, la muerte a manos de la llama³⁵.

La sombra de la aniquilación o de una desaparición inminente también acecha en otra denominación que Bellmer utiliza para referirse al punto focal. La intersección de los dos conos es el «punto cero», el lugar de la nada, del vacío desolador.

La peonza es un juguete que canaliza la agresividad y la violencia del niño; su movimiento es la rabia del látigo hecha giro bajo los prismas de lo visible y lo invisible. La peonza está presente y ausente en su dinamismo enloquecedor, en su desafío a la gravedad, en su danza de inclinaciones imposibles. Todo en ella se asocia a la actividad sexual y a la suspensión del tiempo que suponen la desaparición de unas caricias en la búsqueda de otras nuevas bajo el remolino del deseo.

Tres fotografías de 1935 permiten vislumbrar peonzas en un segundo plano. Un primer vistazo engaña y hace pensar que este juguete es un elemento más en la composición, pero la mirada insistente obtiene su recompensa: si bien la violencia es evidente en los cuerpos fragmentados de las muñecas, también se halla encubierta en los escenarios donde ha tenido lugar la agresión.

³⁴ Hans Bellmer, «Notes on the Subject of the Ball Joint» en TAYLOR, p.217.

³⁵ Todos estos significados no pueden sino remitirnos al estudio realizado por Sigmund Freud en su ensayo *Lo siniestro* en torno al adjetivo *heimlich*. Éste se definía como casa, familia; doméstico, íntimo y silencioso; incluso, como secreto y conspiración. Su antónimo, *unheimlich*, siniestro, introducía el terror propio del regreso inesperado de un recuerdo, por lo general infantil, que se creía olvidado. FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, Barcelona, Pequeña Biblioteca Calamos Scriptoris, 1979, pp.9-18.

Una de estas imágenes muestra, desde un punto de vista elevado que acentúa la sensación de vértigo y caída, una escalera en espiral sobre la que se distribuyen los restos anatómicos de la muñeca. La estructura de los escalones recalca el posible movimiento de una peonza inmóvil situada, cual miembro más, en el último peldaño visible. La diseminación del cuerpo tuvo su causa en una espiral de pasión drástica y velocidad desmesurada; el espectador ha llegado tarde al espectáculo macabro y ha de conformarse con la colisión derivada de éste.

Otra fotografía recrea también un interior doméstico aunque con una estética e intención bien distintas. La puerta entreabierta, generadora de una fuerte expectación, diferencia dos espacios: al fondo, una habitación que parece vacía a excepción de la peonza que yace en el suelo; en un primer plano y colgando de un gancho clavado en el marco de la puerta, se halla la visión espantosa. Un cuerpo de cuatro piernas con sus respectivos calcetines y zapatos escolares, distribuido simétricamente a partir de un vientre común, cuelga de ese punto focal o punto cero que es el ombligo. También ahora la peonza reposa tras un movimiento agitado, pero en este caso Bellmer ha decidido representar el desdoblamiento propio del giro —la dualidad— así como el desafío a la gravedad mediante la desintegración y reestructuración corporal de la *poupée* en esta la que es su segunda versión. Y no es de extrañar que el giro infinito de la peonza afecte a la muñeca: la *femme-enfant*, según André Breton, «siempre ha cautivado a los poetas, ya que el tiempo no se posa sobre ella»³⁶.

Ligeramente diferente es el último de los ejemplos pertenecientes a la década de 1930 en tanto que el espacio escogido es un exterior. No es la primera vez que Bellmer sale de paseo a un bosque; tampoco la primera que coincide con los deseos propios del Surrealismo³⁷. Aunque su claustrofóbica obra reniegue de los espacios abiertos, la excepcionalidad del lugar no varía el repertorio temático ni la iconografía habitual. El artista reutiliza la anatomía desdoblada y la asocia a dos peonzas que penden del árbol que acentúa la división de la metáfora de cuerpo en que se ha convertido su víctima.

En 1938 Hans Bellmer decide llevar este entramado al ámbito de la fantasía sexual mediante las tres dimensiones. El resultado fue *La Toupie*, una escultura que se perdió pero que fue rehecha por el artista en 1968. La obra consta de una estructura de bronce pintado cuyas protuberancias recrean los pechos femeninos y se distribuyen en altura adoptando la forma de un cono invertido. Todo ello se apoya en una base de plexiglás con un motor que haría rotar al conjunto como una

³⁶ Cfr. SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*, Madrid, Síntesis, 2003, p.507.

³⁷ André Breton afirmaba en *Nadja*: «Yo siempre he deseado encontrarme a una bella mujer desnuda en un bosque en medio de la noche». Cfr. *Op.cit.*, p.511.

peonza; de ahí su nombre (*Toupie* es peonza). La idea para esta pieza sobrevino a Bellmer mientras contemplaba los *Rotoreliefs* de Duchamp: «De este absurdo intolerable, teóricamente escandaloso, resulta un verdadero milagro óptico, la ilusión de las tres dimensiones: la superficie de los círculos, como un pudín o un pecho, incrementa, se hincha, y disminuye periódicamente»³⁸. El espejismo de un pudín o un pecho tiene que ver con la peonza más de lo que pueda parecer a simple vista. La peonza crea un movimiento frenético y voluptuoso en torno a ese centro de excitación y de calor que es el punto focal; y el fuego está presente en ambos: en el pastel como la fuerza creadora que es toda lumbre y en el pecho femenino como estimulante de la sexualidad.

La íntima relación entre el trompo y la sexualidad es apreciable en un grabado del mismo año y con el mismo nombre. En la zona inferior se colocan dos variantes de la peonza; en la superior dos féminas desnudas. Éstas, vestidas únicamente con calcetines de rayas y zapatos puntiagudos, mantienen posturas de receptividad sexual que permiten a los genitales acoger un movimiento irradiado a modo de diagonales desde las peonzas. El vértice de ambas se clava a modo del miembro masculino en un punto focal y de excitación que alude a la sexualidad masculina. El movimiento de rotación y el vaivén de la cópula han vuelto a coincidir en un mismo escenario. El desenlace es lo que no se ha querido ni siquiera esbozar. Nosotros lo intentaremos en las dos últimas aproximaciones.

IV

Es posible afirmar que, en este universo que estamos configurando en cada línea —escrita y leída—, el centro se hallaría en ese cuerpo compacto que constituyen la sexualidad y la violencia. La velocidad no sería sino la fuerza motriz de nuestro cosmos, la responsable de fustigar con su movimiento serpenteante hasta la extenuación más absoluta.

Hasta ahora no he hecho hincapié en una de las condiciones necesarias para la velocidad y en los significados que permite desplegar. Me refiero a la repetición y multiplicación implícitas en un mismo movimiento. Los artilugios científicos y algunos de los juguetes que formaron parte de la trayectoria personal y artística de Hans Bellmer, han sido el objeto de análisis de las reflexiones precedentes; en ellos la presencia de la reiteración es innegable pero constituye una de las caras de la moneda. En este apartado se trazarán los modos y significados con que la repetición se aplica, cual canon de belleza, a los cuerpos de las muñecas así como

³⁸ Hans Bellmer, «Notes on the Subject of the Ball Joint» en TAYLOR, p.214.

las correspondencias que tal proceder establece con la concepción sádica de violencia.

Una vez concluidas las reflexiones desarrolladas en torno a la peonza, Hans Bellmer advierte que los juguetes no son sino excusas para indagar sobre las posibilidades del movimiento al servicio de la simetría. Y como buen científico, el punto de partida para estas nuevas reflexiones va a ser un experimento: un espejo, colocado perpendicular a una fotografía de un cuerpo desnudo y movido lentamente, genera una imagen simétrica, bilateral y biomórfica que se concibe como un todo compacto y acabado. La vista, el ojo, es el responsable de la reconstrucción de la imagen resultante; en su movimiento, el giro del mirar, se logra la unión de las dos mitades desnudas, de las identidades real y virtual que la investigación ha generado. La intención del artista es el paso a una nueva realidad que se sitúa en la disolución de los límites de la consciencia; el resultado, su ya mencionado ensayo *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*.

El espejo vuelve a convertirse en el eje central de todo el discurso, en este caso como objeto que define y perfila la imagen que tenemos de ese receptáculo que es el cuerpo. Lo interesante es que Hans Bellmer contrapone a este reflejo la imagen que forjamos de nuestro físico en relación a los afectos y la emoción. Esta nueva percepción del cuerpo no es más que una metáfora o una hipérbole aplicada a la masa corporal: los procesos abstractos e intelectuales también participan y modelan la piel, la carne e incluso el gesto, los sonidos y las palabras. El cuerpo posee una conciencia física de sí mismo diferente a la percepción de la apariencia externa reflejada. En cada situación, afirma Bellmer, adoptamos una postura con un único punto corporal del que se es consciente, un centro de atención, comprensión y excitación virtual que constituye la materialización del punto focal. La percepción se canaliza inconscientemente hacia este lugar privilegiado y desde allí reestructura la configuración anatómica con la sustitución o multiplicación de sus partes.

Para ilustrar su teoría, Bellmer escoge un heliograbado del libro *Oeillades ciselées en branche* que realizó en colaboración con Georges Hugnet en 1939. Una niña se halla sentada a una mesa con una actitud pensativa que deriva en el descanso de la cabeza sobre su mano. El lugar de contacto entre ambas partes es el punto focal, el centro de atención; sólo existe consciencia física de las partes concentradas en torno a éste (barbilla, parte superior del brazo, codo, muñeca, mano, índice). El resto del cuerpo se disuelve y toma una apariencia fragmentada basada en la repetición, deformación y/o sustitución por objetos de las diferentes partes³⁹. A partir de un punto central, una aniquilación parcial afecta al

³⁹ Los estudios sobre la percepción realizados por Paul Schilder (1886-1940) fueron determinantes para el nacimiento de la teoría de Bellmer. Las investigaciones del psiquiatra se centraban en la imagen

cuerpo con un movimiento concéntrico que responde a las percepciones propias de la psique.

Esta idea de un movimiento que surge y deriva en la reiteración existe, asimismo, en la obra literaria de Donatien Alphonse François, marqués de Sade. Apparentemente, Bellmer y Sade aplican la repetición de un modo más bien alejado: en uno, afecta de modo directo a la realidad artística, a los cuerpos en los que toma forma; en otro, es un medio de alcanzar un ideal abstracto ligado al pensamiento y materializado en el papel. Pero, hechos como la veneración por parte del Surrealismo hacia la figura del Marqués, patente en la habitual ilustración de sus novelas por parte de Bellmer, o la estética violenta de este último, son los indicios que obligan a un análisis de mayor profundidad.

Las obras del marqués surgen a partir de una concepción lingüística sujeta, fría y calculadoramente, a los métodos propios del razonamiento científico. El deseo del autor es el habitual en el mundo de la investigación: la aniquilación del elemento personal en pos de la llegada al ámbito abstracto de la Idea. La diferencia entre los propósitos del marqués y los fines de la ciencia radica en que el fin hacia el que se encamina el esfuerzo del primero no es más que la consecución del sentido puro del Mal y de la Muerte.

Los personajes de las narraciones sádicas son muy desgraciados. Conscientes de lo inevitable de una realidad dual donde hay cabida tanto para el mal como para el denostado bien, su anhelo de violencia absoluta es inalcanzable. Por ello, mediante el pensamiento con el que su autor les dota, despliegan una estrategia que hace plausibles estos (des)propósitos: «demostrar, precisamente, que el razonamiento es en sí mismo una violencia al servicio de los violentos, con su perfecta lógica y su poder sereno de persuasión...»⁴⁰. He ahí su consuelo: el Crimen con mayúsculas es algo realizable en el ámbito intelectual. He ahí su reto: acortar lo máximo posible la distancia existente entre el derivado y el original de la violencia. Y para alcanzar la omnipotencia es necesario descartar la persuasión propia del retórico en pos del método demostrativo. Términos que ya nos son harto conocidos se convierten en los medios, en los ejes de la razón instrumental: movimiento, velocidad, condensación. Lo único que puede hacer el libertino para alcanzar su objetivo es la repetición, «acelerar y condensar los movimientos de la violencia par-

que personas afectadas por hemiplejías y distintos tipos de parálisis físicas tenían de su cuerpo. El análisis de la configuración psíquica que los pacientes hacían de su anatomía revelaba la intervención de factores como la sustitución o multiplicación de las partes físicas y la posibilidad de integración de objetos como las ropas o las herramientas que necesitaban en la cotidianeidad. Todo ello impresionó fuertemente al artista; de hecho, las numerosas variaciones realizadas sobre el cuerpo de la muñeca deben considerarse como una adaptación literal de las afirmaciones médicas de Schilder.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher—Masoch. El frío y el cruel*, Madrid, Taurus, 1974, p.23.

cial. La aceleración se logra por la acumulación de las víctimas y sus dolores. Para la condensación es indispensable que la violencia no se disemine [...] es preciso que esta violencia proceda a sangre fría [...] que es la frialdad y rigor del pensamiento como proceso demostrativo»⁴¹. Bien curioso es que se resalte la necesidad de agrupar, retener, esta energía para evitar su despilfarro; pero más interesante es que esta vorágine de agresión y muerte se describa como un movimiento concéntrico («ese automatismo de repetición o ese proceso cuantitativo reiterado que multiplica figuras o va sumando víctimas, girando en millares de círculos alrededor de un razonamiento absolutamente solitario»⁴²).

En Sade la violencia da vueltas como un giroscopio, como un mecanismo de Cardan, como una peonza; se multiplica vertiginosamente en un sinfín de actos y de cuerpos. Y estas pulsiones de muerte son las mismas que las que refleja Hans Bellmer en esa serie de anatomías desdobladas, retorcidas y reiteradas hasta la obsesión que nos disponemos a abordar a continuación.

Muchas de las fotografías de la segunda *poupée* que nos interesarían en este apartado ya han sido analizadas en el discurso por lo que nos centraremos en otros ejemplos para ampliar el repertorio visual en nuestra aproximación a la trayectoria del artista. Deseamos que el discurso palpite bajo la sugerencia de lo abierto; confiamos en que el lector redondee el estudio con el giro ininterrumpido de sus pensamientos.

Pese a que la repetición y multiplicación simétrica de las partes en torno al centro que constituye el vientre es el punto en común de todas ellas, las fotografías seleccionadas pueden agruparse en dos bloques.

Por un lado, aquellas que representan unas anatomías en las que se recupera el juego «neobarroco» entre curvas y contra-curvas y en las que se eliminan las extremidades superiores e inferiores. La mirada debe moverse para reconstruir el cuerpo fragmentado por el espejo pero, a pesar de ello, es inevitable achacar a estos conjuntos de protuberancias cierto estatismo. El movimiento existe en los leves giros que adoptan las mitades superiores en su deseo de que se confundan nalgas con pechos, pero la totalidad anatómica, concebida, como ya dijimos, a modo de bodegón, está encajada en un espacio que impediría cualquier contemplación que no fuera la frontal. La excepción se encontraría en una escultura de aluminio pintado que el artista realizó en 1936 y reconstruyó tras su pérdida en 1965: al existir como un objeto tridimensional, el movimiento del cuerpo retorcido se completaría en su espiral demoníaca con el paseo que el espectador trazaría (o debería trazar) en su contemplación. Pero a pesar de ello, este último ejemplo sufri-

⁴¹ *Op. cit.*, p.32.

⁴² *Op. cit.*, p.24.



Hans Bellmer. *Die Puppe*, 1936 (rehecha en 1965).

ría del mismo defecto que el observado en las otras dos fotografías: la inmovilidad relativa o movilidad incompleta inherente a la falta de extremidades.

Un segundo grupo de fotografías resuelve esta cuestión e introduce nuevas interpretaciones. La incorporación de las piernas, su reiteración y contraposición en altura a modo de un negativo fotográfico añaden un juego de diagonales y un desequilibrio propios del movimiento circular, condensado y acelerado que reseñábamos en el *modus operandi* de los personajes creados por Sade. Semejante composición corporal posibilita la recreación de lo tridimensional en la bidimensionalidad fotográfica por parte de un ojo, una mirada, que recoge la violencia y evita su despilfarro. Pero cada uno de los ejemplos constituye una variante distinta que posibilita nuevas lecturas. Dos fotografías sitúan este cuerpo en un interior cuyas paredes están empapeladas con la delicadeza y el orden que sugiere un estampado de topos geométrico. El observador-mirón intuye el abuso en la muñeca así como en el utensilio doméstico que hace su irrupción en escena y que sugiere la presencia de una tercera persona. La amenaza y el castigo infligido al cuerpo se ratifican en cuanto se reconoce el misterioso instrumento como un atizador de alfombras. La diferencia más significativa se halla en la fotografía que muestra a la muñeca con las extremidades de la mitad superior abiertas. Las diagonales de las piernas, el giro que se ha producido en torno al vientre para la colocación de las mismas, el conjunto con su forma de X, de diábolo, de peonza...todo encaja en las teorías *bellmerianas* sobre el movimiento; todo alude a la violencia reiterada del sa-

dismo. De igual modo, esta disposición puede apreciarse en una fotografía del mismo año, aunque el escenario sea el bosque tenebroso por el que Bellmer salía de vez en cuando con sus muñecas.

Bien distinta es la imagen que capta a esta anatomía multiplicada en un acto de transformismo: tendida a medias en una cama deshecha, es ahora la parte inferior la que abre sus piernas y la que, curiosamente, viste unos pantalones masculinos desabrochados. En contraste, las piernas superiores remiten a la feminidad de la muñeca en su limitada vestimenta y se alejan del carácter desafiante de la parte inferior al cerrarse en su postura. Toda la escena es perturbadora: su punto de vista, el cuchillo atravesado sobre uno de los platos con restos de comida, el fuerte contraste de luces y sombras...Es como si presenciásemos el descanso de unos protagonistas de una orgía sádica extenuados tras tanto movimiento⁴³.

Más explícita es la escena conocida como *La cruz gamada*. Aunque la disposición anatómica sea igualmente desconcertante e imposible, en esta ocasión los personajes de la fotografía (dos mujeres camufladas entre sombras negras) son reales. Inspirado por una experiencia visual de su médico favorito⁴⁴, Bellmer recupera la movilidad introducida por las diagonales de unas piernas que giran en torno al punto focal que constituye el órgano sexual femenino. Aunque, de nuevo, el giro vertiginoso se asocie al placer corporal, el sobrenombre con que esta fotografía ha trascendido nos recuerda la cercanía del dolor y la tortura. Claro es que la estructura de las piernas adopta una forma que se aproxima al símbolo del nazismo. Este signo, señalado en otras obras del artista, revela unas connotaciones ocultas que encajan a la perfección en nuestro rompecabezas. La cruz gamada es la simplificación de un signo solar: a partir de un punto central se despliegan cuatro rayos que giran en base a un movimiento circular. La presencia de lo concéntrico es innegable, pero no se encuentra de forma exclusiva en el símbolo. Recordemos la raíz común que tienen concéntrico y concentrar, y que de este último deriva ese lugar de la aniquilación más despiadada que es el campo de concentración. Quizás la Alemania de Hitler pueda explicarse a partir de ese movimiento en espiral, condensado, acelerado y destinado a la colisión que venimos reseñando desde el inicio de estas reflexiones. Quizás, también, el sol, esa bola de fuego ardiente, tenga mucho que decir al respecto: como centro de la esvástica, como fuego de la gue-

⁴³ Es habitual que los libertinos disfruten por igual de placeres culinarios y sexuales, sucesiva o simultáneamente; ambos, comida y sexo, apelan a los sentidos y permiten alcanzar, tras el dolor inicial que supone su carencia, una satisfacción análoga ya sea bajo la forma de saciedad o del orgasmo, respectivamente. Por ello, son elementos recurrentes en los relatos de Sade.

⁴⁴ Para ejemplificar la multiplicación de las partes que el ser humano traza/busca inconscientemente en el conocimiento corporal de sí mismo, Paul Schilder rescataba una experiencia personal: «Recuerdo la fuerte impresión que me causó una escena de *vaudeville* en la que el cuerpo de un artista estaba tan bien colocado tras el cuerpo de otro que únicamente sobresalían sus brazos y sus piernas y uno sólo podía ver moviéndose una forma individual con cuatro brazos». (Cfr. TAYLOR, p.108)

rra, como complejo de Prometeo y tinte rubio en ese proyecto aterrador de la raza aria. Pero eso sí que constituiría una nueva historia de la que sólo podemos prometer su futuro.

De momento, hemos de creer en la única realidad que es el presente, un ahora que aniquila cualquier otra expresión del tiempo para erigirse como único centro de actuaciones. Y llegados a este punto, no hay motivo de queja: las palabras y reflexiones de este lugar han conseguido perfilar bajo el signo de la destrucción, historia, ciencia y arte, las únicas supervivientes de ese movimiento mortal que es el tiempo.

V

A lo largo del presente estudio se ha ido haciendo patente el tema principal de las obras de Hans Bellmer, aquel al que apuntan todas sus *poupées* así como las fotografías y dibujos que completan su producción artística: la carne —ya presentada bajo el erotismo o bajo la más despiadada violencia—, los interiores lóbregos y asfixiantes, la aceleración desmesurada de las construcciones mecánicas, la afición por el veneno y los desdoblamientos psíquicos y físicos... todo ello ya apuntaba a la muerte. Para concluir esta breve aproximación a la figura apasionante que es Hans Bellmer, regresaremos de nuevo al pensamiento de Georges Bataille.

La clave está en el ensayo *Sacrificios*⁴⁵: la vida es estar aniquilados. Vivir es ser improbable, desconfiar de la mirada de cualquier otro, desconocer la propia identidad. Vivir es la angustia, chapotear en el mayor de los absolutos: el Sin sentido. El «yo» nos asfixia. El Todo de la convención y las leyes nos extermina.

Pero, gracias a la ciencia, tenemos los espejos, la posibilidad de invertir la realidad: el secreto al que aún no ha accedido la condición humana. Si ser es no ser, no ser es el modo de ser plenamente: aniquilar se convierte en el medio más seguro de aferrarse a la vida. El sacrificio es la salvación ante la muerte.

Este éxtasis sádico, este morir en vida, ha de comenzar por la limpieza del espacio, la dictadura del vacío. La desolación y la destrucción comienzan en nuestros ojos para extenderse a los objetos y al pensamiento. El infinito contenido en la Nada es nuestro reino. Se ha extinguido el tiempo, el cambio, la muerte. No quedan valores, ni objetos fijos, ni entendimiento: sólo el remolino liberador de la Nada.

⁴⁵ BATAILLE, Georges, *El ojo pineal y otros escritos*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 27-39.

Ya podemos iniciarnos en «la práctica de la alegría ante la muerte»⁴⁶.

La muerte en vida es la vida acelerada y condensada en un presente continuo donde el tiempo se ha convertido en su propio asesino. Todo se mueve, todo respira y cobra sentido en la verdadera realidad que constituye la realidad desolada.

El hombre ha dejado de estar sujeto, corta los hilos que lo mantenían rígido, congelado. Y descubre los pasos, el avance tempestuoso y repleto del ansia de quien vivía muerto. Ahora quiere morir en vida, moverse, ser pirómano, generar electricidad, parpadear como las estrellas, caerse del cielo, colisionar como los meteoritos. Girar, girar, girar...Fundirse con los latidos del universo, extender el desfallecimiento de la cópula a todas las moléculas, relegar las normas a todos los rincones, transgredir lo imposible.

¿Un sacrificio?

Toda iniciación tiene sus ritos; cada utopía requiere un esfuerzo.

La verdadera vida es la carrera en el veneno del abismo, en el cosmos removido por los poderes de la alquimia. Bellmer no ha hecho sino escuchar las verdades hirientes que se esconden bajo el estatismo. Bellmer no ha hecho sino adoptar los avatares disociados de Bataille en objetos de la ciencia, en juguetes cuyo fin es estar endemoniados, en diagonales conflictivas que se enredan al modo de la violencia sádica.

Las palabras de Bataille podrían haber poseído a Bellmer:

«Me imagino que la tierra gira vertiginosamente en el cielo.

Me imagino que el mismo cielo se desliza, gira y se pierde.

El sol, como un alcohol, girando y brillando hasta perder la respiración.

La profundidad del cielo como un desenfreno de luz helada que se pierde.

Todo lo que existe destruyéndose, consumiéndose y muriendo, cada instante que no se produce sino en la aniquilación del que lo antecede y que a su vez sólo existe herido de muerte.

Yo mismo destruyéndome y consumiéndome sin cesar dentro de mí en una gran fiesta de sangre.

Me imagino el instante congelado de mi propia muerte»

[...]

«Fijo un punto frente a mí y me imagino ese punto como el lugar geométrico de toda existencia y de toda unidad, de toda separación y de toda angustia, de todo deseo insatisfecho y de toda muerte posibles.»

[...]

⁴⁶ Título de uno de los ensayos incluidos en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, pp. 253-261.

«YO MISMO SOY LA GUERRA.

Me imagino un movimiento y una excitación humanas cuyas posibilidades no tienen límite: ese movimiento y esa excitación sólo pueden ser apaciguados mediante la guerra.

Me imagino el don de un sufrimiento infinito, la sangre y los cuerpos abiertos, como una eyaculación abatiendo al que la siente y entregándolo a un agotamiento cargado de náuseas.

Me imagino la Tierra proyectada en el espacio, semejante a una mujer que grita con la cabeza en llamas.

Frente al mundo terrestre donde el verano y el invierno disponen la agonía de todo lo viviente, frente al universo compuesto de innumerables estrellas que giran, se pierden y se consumen sin medida, no advierto más que una sucesión de esplendores crueles cuyo mismo movimiento exige que yo muera: esa muerte no es más que una consumación brillante de todo lo que existía, una alegría de ser con todo lo que viene al mundo; hasta mi propia vida exige que todo lo que es, en todo lugar, se ofrezca y se aniquile sin cesar.

Me imagino cubierto de sangre, destrozado pero transfigurado y de acuerdo con el mundo, a la vez como una presa y como una mandíbula del TIEMPO que mata sin cesar y sin cesar es matado.

Casi en todas partes hay explosivos que quizá no tarden en cegar mis ojos. Me río cuando pienso que esos ojos insisten en buscar objetos que no los destruyan.»⁴⁷

La aniquilación del universo y del tiempo, la destrucción del hombre en un éxtasis sádico cercano al erotismo, ya tienen su lugar: las muñecas.

Bellmer ha encajado las piezas del Arte y la Ciencia en el puzzle del misterio.

⁴⁷ BATAILLE, Georges, «La práctica de la alegría ante la muerte» en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003, pp. 258, 260 y 261.